



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Glenn Gould como productor musical. El caso de las grabaciones de Sibelius y Scriabin

Autor/es

MIGUEL ANGLÉS MÁRQUEZ

Director/es

PABLO LORENZO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2018-19



Glenn Gould como productor musical. El caso de las grabaciones de Sibelius y Scriabin, de MIGUEL ANGLÉS MÁRQUEZ

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2019

© Universidad de La Rioja, 2019

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

Trabajo de Fin de Máster

**Glenn Gould como
productor musical.
El caso de las grabaciones de
Sibelius y Scriabin**

Autor

Miguel Anglés Márquez

Tutor: Pablo L. Rodríguez Fernández

**MÁSTER:
Máster en Musicología (654M)**

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2018/2019

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Resumen.....	3
Abstract.....	3
1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS	9
3. DESARROLLO	11
3.1. Glenn Gould como productor	11
3.1.1. <i>El antecedente de John Culshaw</i>	11
3.1.2. <i>Gould y los productores</i>	17
3.2. El caso de las grabaciones de Sibelius y Scriabin.....	19
3.2.1. <i>La grabación de la 'Sonata N° 5' de Scriabin de 1970</i>	22
3.2.2. <i>El disco de Sibelius de 1977</i>	23
4. CONCLUSIONES	27
5. REFERENCIAS.....	31
5.1. Bibliografía	31
5.2. Discografía	33
6. ANEXOS.....	35
6.1. Glosario de abreviaturas utilizadas.....	35
6.2. Datos del disco de 1977: <i>Sibelius</i>	36
6.2.1. <i>Notas de Kazdin para el disco de 1977: Sibelius</i>	37
6.3. Datos del disco de 1986 producido por Kazdin.....	40
6.4. Datos del disco de 2012: <i>The Acoustic Orchestrations</i>	43
6.4.1. <i>Representación de los 4 canales según la orquestación acústica de Théberge</i>	45

Resumen

Cuando en los años 60 del pasado siglo llegaron a los estudios de grabación avances tecnológicos que permitieron la grabación multipista en sonido estereofónico, casi toda la industria asumió que esas posibilidades técnicas eran sólo una ocasión para corregir errores y seleccionar la mejor toma entre varias posibles, con el objetivo de reproducir fielmente en las grabaciones lo que escucha el oyente en una buena sala de conciertos.

En 1964 Glenn Gould abandonó las interpretaciones en directo, centrando su actividad creativa en el estudio de grabación. Allí se fue implicando progresivamente en la producción de sus discos. Pero en lugar de asumir la perspectiva habitual en la industria discográfica, se basó en las ideas de John Culshaw, uno de los pocos visionarios que habían percibido que esas nuevas herramientas tecnológicas podían utilizarse de forma creativa, haciendo lo que se ha denominado “la grabación como obra de arte”.

Las ideas de Gould en cuanto a la producción musical no pueden entenderse sin el precedente de Culshaw. Sin embargo, aunque la faceta de Gould como productor ha sido mucho menos estudiada que el resto de sus propuestas creativas, merece la pena considerar las ideas innovadoras que aportó, muchas de las cuales siguen sin ser desarrolladas por la conservadora industria discográfica en el ámbito de la música clásica, como la técnica que desarrolló bajo el nombre de “orquestración acústica” y con la que únicamente produjo un disco, el dedicado a la música para piano de Sibelius, pasando a implicarse durante el resto de su vida en otros proyectos diferentes.

En la primera parte de este trabajo se contempla la labor de Gould como productor, señalando la importancia que tuvieron en él las ideas de John Culshaw. En la segunda, se han estudiado unas grabaciones de Gould en las que pone en práctica dichas ideas: el disco dedicado a Sibelius en 1977, con el precedente de la grabación en 1970 de la *Sonata Nº 5* de Scriabin.

Palabras clave: Glenn Gould, producción musical, grabación como obra de arte, orquestración acústica.

Abstract

When technological advances such as multi-track stereo recording became available in sound studios in the 1960s, the consensus in the industry was that these technical possibilities would merely provide a chance to correct recording mistakes and select the best among several possible takes, with the purpose of reproducing faithfully on record what listeners could experience at a good concert hall.

In 1964, when Glenn Gould quit live performance in 1964, he centered his creative activity on recording and became progressively involved in the production of his own records. But instead of adopting the reigning attitude in the industry, he incorporated into his practice the ideas of John Culshaw, one of the few visionaries to perceive that the new technological advances could be used creatively in “recording as artwork.”

Gould’s ideas on musical production cannot be understood without Culshaw’s precedent. However, while Gould’s role as producer has been much less studied than the rest of his creative proposals, it is worth considering his innovative ideas on production, many of which remain undeveloped by the industry’s conservative classical music divisions. Some of Gould’s ideas were developed under the rubric “acoustic orchestration”; he only employed them in the production of a record of Sibelius piano music and did not use them in subsequent recordings.

The first part of this essay explores Gould’s practice as producer and points out the importance of Culshaw’s ideas on him. The second part studies recordings in which Gould puts into practice those ideas, such as the 1977 Sibelius album, considered here in light of a precedent: the 1970 recording of Scriabin’s *Sonata no. 5*.

Keywords: Glenn Gould, musical production, recording as artwork, acoustic orchestration.

1. INTRODUCCIÓN

La trayectoria de Glenn Gould (1932-1982) ha sido muy estudiada en sus facetas como intérprete o ensayista, pero a su labor como productor se ha prestado mucha menos atención. En este trabajo se analizan sus ideas en cuanto a la producción discográfica, poniéndolas en relación, como antecedente, con las del productor británico John Culshaw (1932-1982).

Desde que en 1946 John Culshaw se incorporó a la productora Decca se fueron sucediendo una serie de innovaciones técnicas fundamentales, como la grabación en cinta magnetofónica, el nuevo formato del disco long play (LP) y, poco después, el sonido estereofónico. Con todas esas novedades a su disposición, Culshaw no se limitó a emplear esos medios simplemente para corregir errores o elegir la mejor toma entre varias posibles y a seguir el planteamiento idealista, habitual entre sus colegas –entre ellos, el más destacado, Walter Legge, de EMI- con el objetivo de ofrecer al oyente la reproducción de lo que escucha el espectador sentado en la mejor localidad de una sala con acústica perfecta ante el mejor solista o conjunto posible¹.

Para Culshaw, la grabación no debería ser una mera transmisión de lo que ocurre en el escenario, sino un proceso creativo en sí mismo, una “obra de arte”, realizada con el objetivo fundamental de la fidelidad a las ideas del compositor². Ello se conseguía a través de una cuidadosa planificación para ubicar a cada cantante en un espacio determinado según un sistema de movimientos y efectos sonoros que enriquecían notablemente la grabación y aprovechaban todas las posibilidades que brindaba el entonces nuevo sistema estereofónico³. La culminación de sus ideas en cuanto a la producción musical, a la que la productora Decca, asignó el nombre comercial de *Sonicstage*, incluye únicamente la grabación de seis óperas, todas ellas de excepcional

¹ Rodríguez, Pablo L. 2013. “La grabación como texto, el productor como editor y el compositor como intérprete: John Culshaw y Benjamin Britten (1963-1970).” *BROCAR*, nº 37, p. 108.

² Patmore, David C. 2008. “John Culshaw and the Recording as a Work of Art.” *ARSC Journal*, 39 (1), pp. 36-37.

³ Rodríguez, Pablo L. *Íbid.*, p. 109.

calidad:⁴. En la carpeta de *Salome*, la primera que salió al mercado, Culshaw manifiesta que “ofrece al oyente un nuevo tipo de experiencia personal colocándolo más cerca de la partitura, y por lo tanto del drama, de lo que se había logrado hasta ahora”^{5 6}.

Las ideas de Culshaw no fueron seguidas por otras productoras, y él mismo las abandonó tras la producción de las obras citadas. Para Patmore, ello puede deberse a la urgencia con la que trabajaban las otras productoras y a que llegó un momento en el que la creciente miniaturización de los equipos de sonido y la mejora de las técnicas de grabación, más sencillas y baratas, hicieron innecesarios, e inviables económicamente, los enormes estudios que Culshaw precisaba para sus producciones operísticas⁷. Además, la industria discográfica era –y continúa siéndolo- muy conservadora en el ámbito de la música clásica, más vinculada a las propias salas de concierto que al estudio de grabación⁸. En cambio, en otros géneros, como el pop, rock o jazz, el estudio de grabación continúa plenamente vigente⁹.

Por su parte, Gould fue el primer intérprete clásico que vinculó totalmente su carrera a los medios técnicos¹⁰. Tras unos años de actuaciones en vivo, las abandonó en 1964 para centrarse en las grabaciones en estudio. Fue una decisión absolutamente excepcional en una época en la que los ingresos que percibían los intérpretes por sus grabaciones discográficas estaban muy relacionados con la notoriedad adquirida a través de las actuaciones en directo. El hecho de abandonar las giras de conciertos – que tanto le desagradaban- y concentrar su actividad en el estudio de grabación le

⁴ Según Patmore, David C. Íbid., p. 21, se trata de: *Tristan und Isolde* (1961), *Salome* (1962), *Siegfried* (1963), *Götterdämmerung* (1965), *Die Walküre* (1966) y *Elektra* (1967). Simultáneamente, sin la etiqueta *Sonicstage*, produjo dos obras de Benjamin Britten: *War Requiem* (1962) y la ópera *Billy Budd* (1968).

⁵ Patmore, David C., Íbid., p. 29, citando a Culshaw “*Götterdämmerung*”, p. 518.

⁶ Todas las citas procedentes de fuentes bibliográficas en inglés han sido traducidas por el autor de este trabajo.

⁷ Patmore, David C., Íbid., p. 36

⁸ Rodríguez, Pablo L. 2013. “La grabación como ideal del concierto.” *Scherzo: Revista de Música*, Vol. 29 (nº 291, diciembre 2013), p. 87.

⁹ Casi de forma simultánea al abandono de los conciertos en directo por parte de Gould, los Beatles hicieron lo propio, publicando el histórico álbum *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*, una grabación de estudio imposible de reproducir en un concierto en vivo. En el álbum fue fundamental el papel de George Martin como productor, hasta el punto de que fue conocido como “el quinto beatle” (Moore, Allan F. 1997. *The Beatles: Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*. Cambridge University Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 71, 85).

¹⁰ Maloney, S Timothy. 2008. “Gould, McLuhan, and the Recording Studio.” *The Glenn Gould Magazine* 13 (1), p. 24

permitió elaborar un extenso catálogo de grabaciones pero también le proporcionó la ocasión de irse implicando progresivamente en el campo de la producción, situación nada extraña en una persona que siempre había mostrado gran interés por las innovaciones tecnológicas.

Las propuestas más radicales de Culshaw y Gould en el ámbito de la producción no han tenido continuidad. El concepto de *Sonicstage* de Culshaw fue pronto superado por el desarrollo de las nuevas técnicas de grabación así como por la idiosincrasia de los grandes estudios. Además, por el desinterés de su creador quien pronto lo abandonó para centrar su actividad en el campo audiovisual.

Por su parte, Gould hizo algunas propuestas como la *orquestración acústica*, que sin embargo, apenas desarrolló, y continúan siendo, casi cuarenta años después de su muerte, un terreno apenas explotado por la industria discográfica en el ámbito de la música clásica.

2. OBJETIVOS

Este trabajo es la primera parte de una investigación más extensa sobre Glenn Gould como productor musical, faceta de su personalidad mucho menos estudiada que el resto de sus propuestas creativas. Las ideas de Gould frente a la producción fueron en muchos aspectos radicales e innovadoras, con una visión de las posibilidades expresivas de los medios tecnológicos adelantada a su época, de la que hay muchos aspectos que todavía hoy continúan pendientes de estudio o desarrollo.

El propósito de este trabajo es mostrar las ideas de Gould en el campo de la producción musical, estudiar la influencia que tuvieron en él las ideas del productor británico John Culshaw, y ver cómo las asimiló y desarrolló mediante una propuesta radical de la producción musical a la que posteriormente asignó el nombre de “orquestación acústica”.

Finalmente, analizar el procedimiento mediante el cual Gould implementó dicha técnica de grabación y producción y revisar las escasas grabaciones que realizó con ella, el disco de Sibelius de 1977, y el precedente de la grabación en 1970 de la *Sonata Nº 5* de Alexander Scriabin.

3. DESARROLLO

3.1. Glenn Gould como productor

3.1.1. El antecedente de John Culshaw

Para Culshaw, la producción es un proceso creativo que pretende convertir a la grabación en una obra de arte en sí misma y no una simple etapa intermedia entre la interpretación y su reproducción a través del disco¹¹. En una época en la que se cuestionaba la “moralidad” de la edición en la producción discográfica, Culshaw carece de prejuicio alguno en ese sentido. Así, señala la repercusión que alcanzó el caso de la superposición de las voces de Schwarzkopf y Flagstad en la grabación del *Tristan und Isolde* de Wilhelm Furtwängler que en 1952 realizó para EMI su colega Walter Legge¹². Afirma Culshaw que gran parte de la indignación que ello produjo cuando tras algún tiempo se divulgó procede del hecho de descubrir que esas cosas “podían” hacerse¹³.

Por su parte, Gould mostró su admiración por las ideas de Culshaw ya en 1966: “el ciclo del *Anillo* producido por un maestro como John Culshaw para Decca/Londres logra una unidad más eficaz entre intensidad de acción y desplazamiento de sonido que la que podría conseguir la mejor de todas las temporadas de Bayreuth”¹⁴.

Se percibe una admiración por las técnicas de Culshaw, especialmente por el empleo creativo de los micrófonos que Gould mantendrá durante toda su carrera. En el mismo texto anuncia otra de sus revolucionarias ideas: la posibilidad de que sea el propio oyente quien tome decisiones que hasta entonces correspondían solamente a los especialistas:

¹¹ Patmore, David C., *Íbid.*, p. 36

¹² Culshaw, John. 1966. “The Mellow Knob, or the Rise of Record and the Decline of the Concert Hall as Foreseen by Glenn Gould.” *Records and Recording* 10 (2. November), p. 28.

¹³ Walter Legge hizo intervenir a Elisabeth Schwarzkopf en los dos sobreagudos que la veterana Kirsten Flagstad no podía alcanzar. Legge tenía una visión idealista del concierto en vivo totalmente opuesta a la de Culshaw, y sólo empleaba las posibilidades que le ofrecía la tecnología –como en el ejemplo citado– si peligrosamente la precisión artística (Culshaw, John. 1967. *Ring Resounding: The recording of Der Ring des Nibelungen*. London: Secker & Warburg, p. 15)

¹⁴ Originalmente en *High Fidelity*, abril de 1966. Reproducida el capítulo titulado “Las perspectivas de la grabación” del libro Gould, Glenn. 1989. *Escritos Críticos*. Edición de Tim Page. Traducción de Bernardette Wang. Madrid: Turner Música, p. 409.

Girar el dial es, en su forma limitada, un acto interpretativo. Hace cuarenta años, el oyente tenía la opción de darle a un interruptor que ponía “on” y “off”. Hoy, la variedad de controles puestos a su disposición exige un juicio analítico. Y estos controles no son más que unos artilugios de regulación primitivos en comparación con las posibilidades interpretativas de que podrá disfrutar el oyente una vez que los aparatos de reproducción en el hogar se hayan apropiado de las actuales técnicas de laboratorio. [...] No hay, de hecho, nada que evite que un *connaisseur* consagrado actúe como su propio editor de cintas y, con estos aparatos, ejercite las predilecciones interpretativas que le permitirán crear su propia interpretación ideal¹⁵.

Para Bazzana, esa idea de Gould de que el público se monte la interpretación si se le facilitan todos los materiales podía parecer una locura al público de finales de los años 60, pero no a quienes estaban en la vanguardia, como Gould, y afirma¹⁶ [sin citar la fuente, quizá tras la lectura del texto anterior] que “un productor inglés que siempre fue un pionero, John Culshaw, atribuyó a Gould «el gran avance en esa línea de pensamiento»”¹⁷.

Esa posibilidad, percibida por Gould hace medio siglo, se ha materializado con la reciente publicación por parte de Sony de la colección completa de las tomas realizadas durante la grabación de las *Variaciones Goldberg* en 1955¹⁸. En la línea de lo anticipado por Gould, el oyente actual puede armar su propio conjunto de *Variaciones Goldberg*, e incluso hacerlo de formas diferentes, concentrándose una vez en los contrastes, otra vez en el *tempo*, etc.¹⁹.

En una entrevista publicada originalmente en *The Canadian Music Book* en su número de primavera-verano de 1971, Gould muestra su admiración por Culshaw y anticipa sus ideas sobre la *orquestración acústica*:

¹⁵ Gould, Glenn. 1989. *Íbid.*, p. 425.

¹⁶ Bazzana, Kevin. 2003. *Íbid.*, p. 292.

¹⁷ Gould, Glenn. 1989. *Íbid.*, p. 425.

¹⁸ *The Goldberg Variations. The Complete Unreleased Recording Sessions June 1955*. [7 CDs] Sony Music Entertainment, 88843014882, 2017.

¹⁹ Elste, Martin. 2017. “Entre la hagiografía y la documentación discológica: el *making of* de la grabación de Glenn Gould de las *Variaciones Goldberg* de Bach (1955).” *Revista de Musicología XL* (Nº 2). p. 650.

Si –tomemos un ejemplo muy sencillo–, si estoy tocando una sonata de Mozart al piano, me es muy importante mantener un sentido de la distancia entre los motivos que podrían proceder de sólo una mano, o de las dos manos a la vez, o cruzarse, o estar en la parte más baja de la mano izquierda, o en la más alta de la derecha, etc. **–ver esos motivos como una serie de planos, no simples planos de legato frente a non legato, sino planos de proximidad²⁰–**. Siempre me ha parecido extraño que nunca hayamos pensado en grabar el piano de esa forma; de hecho yo ya lo he hecho de forma experimental. No ha salido todavía, así que quizá no debería hablar de ello, pero he tratado de grabar un piano en ocho pistas, cuatro filas de tres micrófonos por fila. Pero la asunción tácita en el mundo de la grabación ha sido que un piano está colocado más o menos delante de ti, y si oyes la primera nota en esa posición, oirás la última nota en consecuencia. No hay nada que moleste más a un productor que intentar mezclar las perspectivas. [...] Bueno, quizá haya una lógica tratándose de Mozart, pero no creo que la haya con Wagner o Scriabin. Nadie, por ejemplo, ha grabado nunca a una orquesta tocando Wagner como grabaría automáticamente, **en esta era de John Culshaw**, a un coro cantando Wagner. Bueno, ¿y por qué no?!²¹

Para Mantere, la carta que Gould dirige el 3 de septiembre de 1971 a Helen Whitney, productora de NBC News en Nueva York, es la primera ocasión en la que expone sus ideas en relación con lo que posteriormente denominará *orquestración acústica*²². En esta carta habla del proyecto para un programa de televisión sobre la historia del concierto para piano, y señala que lo que más le gusta de la idea es que le da la excusa para emplear distintos tipos de técnica de cámara, decorados y ecualización²³.

²⁰ Subrayados en negrita del autor.

²¹ Entrevista reproducida el capítulo titulado “La radio como música: Conversación de Glenn Gould con John Jessop” del libro Gould, Glenn. 1989. *Íbid*, p. 465.

²² Mantere, Juha Markus. 2012. *The Gould Variations*. Frankfurt am Main: Peter Lang, p. 103.

²³ Gould, Glenn. 2011. *Íbid.*, p. 195.

Esa idea es rápidamente recogida por Culshaw, quien demuestra estar al corriente de las ideas de Gould, resaltando que para él no es relevante si el futuro nos lleva a la desaparición o no del concierto en directo, sino las posibilidades de modificación de la grabación sonora que tiene el oyente a través de su equipo de sonido. Así, por primera vez en la historia de la música, podría adoptar decisiones “interpretativas” que hasta entonces pertenecían al director, configurando su propia versión de la obra al modificar a su gusto el sonido grabado, eligiendo tomas, variando ecualizaciones y *tempi*, etc.²⁴

En 1971, la UER encargó a Glenn Gould la grabación de un programa, y excepcionalmente se le autorizó a preparar unas cintas que serían emitidas en diferido. Al parecer, en esa época, Gould llevaba años trabajando con diferentes emplazamientos de los micrófonos en función del tipo de música que fuera a grabar. Entre los ingenieros de sonido ya era habitual variar la disposición de los micrófonos para lograr una perspectiva sonora apropiada para cada tipo de música, muy próxima para la música barroca para teclado, más lejana para obras románticas o impresionistas. Sin embargo la idea innovadora de Gould que aplicó en aquellas grabaciones es que el sonido del piano se producía en un espacio acústico variable, originando múltiples perspectivas sonoras²⁵. Es decir, que no sólo variaba la ubicación de los micrófonos según el estilo de la obra a interpretar sino que también la varió *dentro* de cada una de las piezas.

En la carta que dirigió a John Roberts, de CBC Toronto, el 18 de septiembre de 1971 Gould hacía referencia a las quejas de la UER sobre la calidad de la grabación que se envió para el mencionado recital, señalando que debido a la carencia de equipos apropiados en la CBC, grabaron en el Eaton Auditorium con el equipo del propio Gould²⁶. Para Maloney, las objeciones de la UER se debían a que Gould utilizó diferentes emplazamientos de los micrófonos para dar a cada pieza una perspectiva audio diferente, lo que sorprendió a los miembros de la UER, quienes inicialmente la

²⁴ Culshaw, John. 1966. *Íbid.*, pp. 26–28.

²⁵ Théberge, Paul. 2008. “Glenn Gould Remixed: An ‘Acoustic Choreography’ for Scriabin’s Piano Sonata No. 5.” *The Glenn Gould Magazine* 13 (2), p. 77.

²⁶ Gould, Glenn. 2011. *Íbid.*, pp. 199-202.

achacaron a la “deficiente calidad [técnica]” de la cinta que empleaba Gould²⁷. Posteriormente el recital fue radiado, y se consideró que fue uno de los mejores que jamás retransmitió la UER²⁸.

Es en esos años cuando las ideas de Gould sobre la aplicación de diferentes perspectivas microfónicas parece que toman forma definitivamente. Según los autores consultados, uno de los pocos documentos donde se detalla el proceso de grabación según su original disposición de los micrófonos es la entrevista que le realizó Jonathan Cott en 1974 para la revista *Rolling Stone* y que posteriormente incluyó en el libro *Conversations with Glenn Gould*²⁹:

Lo que hicimos con Scriabin fue grabar la obra poniendo los micrófonos en cuatro perspectivas diferentes –mi perspectiva convencional, que para mucha gente es demasiado próxima, tensa y forzada, a unos cinco pies del instrumento, luego una más discreta, según el estilo convencional europeo, a unos ocho o nueve pies de distancia, también con tres micrófonos. Esos son respectivamente el segundo y tercer nivel. El primero es el que podría haber utilizado Art Tatum hace veinte años –con los micrófonos colocados en el interior del piano, casi tocando las cuerdas, ultrapercusivo. Pero curiosamente, no del todo desagradable. Tiene una cierta cualidad aterciopelada que es muy atractiva –puedes sentir como se eriza cada nota, está muy bien.

La perspectiva final, o no-perspectiva, consiste en dos micrófonos colocados en el extremo opuesto de la sala –pero mirando *a la pared*, no al piano, para captar el ambiente. [...] Lo que hicimos fue grabar la obra desde esas cuatro perspectivas y decidimos que será interesante en el futuro dedicar algún tiempo a coreografiarlas, observar la partitura y decidir qué nos ofrece en términos de proyección cinemática, y qué oportunidades nos proporciona para planos largos, planos cortos, planos dobles, encadenados, saltos de plano, lo que sea³⁰.

²⁷ Maloney, S Timothy. 2008. *Íbid.*, p. 24

²⁸ Gould, Glenn. 2011. *Íbid.*, p. 199.

²⁹ Bazzana (2003, *Íbid.*, p. 248); Théberge (2012, p. 11 y 2008, pp. 70-71)

³⁰ Cott, Jonathan. 1984. *Conversations with Glenn Gould*. 2005th ed. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 92-93.

La técnica que Gould denomina *orquestración acústica* es la forma en la que desarrolla desde su perspectiva personal las ideas anticipadas por Culshaw en cuanto al empleo creativo del estudio de grabación, rompiendo con el modelo dominante en la industria discográfica, y buscando la combinación del arte de la música con el arte de la grabación³¹. Posteriormente Gould se implicaría en otros proyectos, como la elaboración de documentales radiofónicos, la edición de conciertos en video, o la dirección orquestal.

La diferencia fundamental entre ambos es que Culshaw llegó a considerar superado su *Sonicstage*, mientras que no hay constancia de que Gould renegara de su *orquestración acústica*. En 1968 Gould le ofreció a Culshaw colaborar en un programa de televisión cuando éste ya trabajaba en BBC TV, proyecto que no llegó a concretarse³².

³¹ Théberge, Paul. 2012. En *The Acoustic Orchestrations. Works By Scriabin And Sibelius*. Glenn Gould, piano. Orquestración acústica de Paul Théberge. [CD] Sony Music Entertainment 88725406572, 2012, p. 13

³² Gould, Glenn. 2011. *Íbid.*, pp. 144-146.

La tabla siguiente (Figura 1) resume la cronología de ambos.

John Culshaw (1924-1980)		Glenn Gould (1932-1982)	
1946	Comienza a trabajar en Decca.	1968	Grabación convencional de la <i>Sonata N° 3</i> de Scriabin
1958	Primera grabación en estudio de <i>Der Ring der Nibelungen</i> .	1970	Grabación en los estudios Columbia de Nueva York de la <i>Sonata N° 5</i> de Scriabin en 8 pistas
1961	Primera grabación en Sonicstage (<i>Salome</i>).	1971	Graba, desde distintas perspectivas sonoras, su recital para la UER
1963	War Requiem (sin el logo Sonicstage).	1974	Entrevista para la ORTF con Bruno Monsaingeon. Introduce el término "orquestación acústica"
1966	Publica el artículo <i>The Mellow Knob or the Rise of Record and the Decline of the Concert Hall as Foreseen by Glenn Gould</i> .	1974	En la película <i>The Alchemist</i> , también de Bruno Monsaingeon, aparece Lorne Tulk montando los micrófonos (uno de los pocos documentos existentes). ¿Montaje real o simulacro?
1967	Abandona Decca y pasa a BBC TV.	1976-1977	Grabación en el Eaton Auditorium de Toronto del disco de Sibelius con "orquestación acústica"
1970	Ópera de Britten <i>Owen Wingrave</i> , escrita expresamente para la TV por Britten por encargo de la BBC.	1979	Cese de Andrew Kazdin en Columbia. Gould decide prescindir de sus servicios, actuando como productor de sus propias obras
1975	Abandona la BBC y comienza a trabajar como free-lance.	1980	Disco <i>The Glenn Gould Silver Jubilee Album</i> . Incluye una obra breve de Scriabin, los <i>Deux Morceaux</i> , grabados en 1972.
1980	Muere repentinamente tras contraer en Australia una extraña variedad de hepatitis.	1986	Tras la muerte de Gould, Columbia encarga a Kazdin la producción de la <i>Sonata N° 5</i> de Scriabin, inédita hasta entonces. La hace en la perspectiva normal.
1981	Se publica póstumamente su biografía (inacabada) <i>Putting the Record Straight</i> .	2012	Paul Théberge produce su propia orquestación de la <i>Sonata N° 5</i> de Scriabin, siguiendo las (escasas) indicaciones de Gould

Figura 1. Cronología de Culshaw y Gould en relación con la producción discográfica.

Según Maloney, Gould fue el primer, y hasta la fecha, el único virtuoso de la música clásica que ligó completamente su futuro a las posibilidades de los mass-media, y se pregunta cuándo saldrá el negocio de la música clásica del molde de la perspectiva de la sala de conciertos que todavía es la estándar³³.

3.1.2. Gould y los productores

La relación de Gould con sus productores fue variando a lo largo de los aproximadamente veinticinco años que duró su carrera discográfica. Tras su retirada de los escenarios, poco a poco fue implicándose en las tareas de producción, especialmente por su vinculación con Andrew Kazdin, el productor con el que más trabajó, llegando a firmar trabajos en conjunto en la última etapa de su relación. Tras

³³ Maloney, S Timothy. 2008. *Íbid.*, p. 24

su ruptura, Gould no se vinculó de manera fija con otro productor, produciendo algunos trabajos en solitario.

En sus primeros años en Columbia, su productor fue Howard H. Scott, con quien grabó las *Variaciones Goldberg* de 1955 y doce discos más. Esporádicamente trabajó con Joseph Scianni, Paul Myers, Thomas Frost, Richard Killough o Thomas Z. Sephard. Es a partir de 1971 cuando se inicia su colaboración con Andrew Kazdin, con quien trabajó inicialmente en los estudios Columbia de la calle 30 de Nueva York y posteriormente, y de forma ininterrumpida, en el Eaton Auditorium de Toronto hasta su ruptura en 1979. La colaboración entre Gould y Kazdin dio origen a cuarenta discos, más de la mitad de su producción total, pues no hubo otro productor con el que trabajara tanto y durante tanto tiempo, ni con el que mantuviera una relación tan estrecha de trabajo en conjunto y de intercambio de ideas. En su libro *Glenn Gould at work: Creative Lying*, Kazdin relata aquellos años de colaboración y aporta numerosos detalles sobre el proceso de trabajo, aunque muestra cierto resentimiento por la forma abrupta en la que Gould cortó su relación³⁴.

Tras la ruptura con Kazdin, Gould no consideró la posibilidad de contratar un productor fijo, prefiriendo elegir directamente a quienes necesitara para cada trabajo, o bien, produciendo él mismo. Sus últimos trabajos los realizó conjuntamente con Samuel H. Carter, entre ellos las *Variaciones Goldberg* de 1981³⁵.

En carta a Ronald Wilford, representante de artistas de Columbia, fechada el 21 de diciembre de 1971, Gould consideró la posibilidad de pasar a grabar con DGG, o bien, no vincularse en exclusiva con ninguna compañía. Al comparar las posibilidades que le ofrecería DGG frente a CBS dice:

En modo alguno podría abandonar este sonido cercano y profundamente analítico que ha caracterizado nuestras grabaciones para CBS y que no sólo refleja mi propia predilección en lo que se refiere a la utilización de los micrófonos en el piano sino también, y esto es mucho más importante, un convencimiento constante de la validez de la grabación como una

³⁴ Kazdin, Andrew. 1989. *Glenn Gould at Work: Creative Lying*. New York: E.P. Dutton, a division of Penguin Books USA Inc.

³⁵ Los datos sobre los productores de cada uno de los discos de Gould proceden del libreto de la caja *Glenn Gould Remastered*. [81 CDs] Sony Music Entertainment, 8875032222, 2015

manifestación que nada tiene que ver con la práctica concertística. Por lo tanto, preferiría ser yo mismo el productor de mis sesiones³⁶.

El interés de Gould por la tecnología, en general, y por la producción en particular fue prácticamente excepcional entre sus colegas. La compartió con unos pocos, como su admirado Leopold Stokowski³⁷. Éste controló sus propias grabaciones durante casi toda su carrera como director³⁸. Y cuando dejó su puesto al frente de la Filarmónica de Filadelfia para dedicarse a las grabaciones y a Hollywood, manifestó: “acudo a cumplir una vocación más exigente”³⁹.

3.2. El caso de las grabaciones de Sibelius y Scriabin

La mayor parte de la obra de Gould se registró con magnetófonos de 3 pistas de ½ pulgada, que Columbia adoptó en 1957 como estándar de grabación. Se utilizaban las pistas 1-3 para el piano y la 2 para el ambiente. A partir de esa base se producía el sonido estereofónico que pasaba a los discos.

Desde 1955 hasta 1970 Gould grabó habitualmente en los estudios Columbia de la calle 30 de Nueva York. Cuando en 1971 decidió trasladar su base de operaciones al Eaton Auditorium de Toronto adquirió su propio equipo de grabación, que incluía tres micrófonos Neumann U-87 y dos grabadoras Ampex AG-440-2 estéreo.

En su relato sobre el traslado del equipo al Eaton Auditorium en 1971, Kazdin refiere la elección de los emplazamientos de los tres micrófonos y de los ajustes de los niveles de volumen para cada compositor⁴⁰. Sin embargo, no hemos encontrado constancia de que dicha documentación se haya conservado.

Por esa época estaban llegando a los estudios de grabación los magnetófonos de 8 pistas de 1 pulgada, disposición con la que la postproducción adquiriría una mayor importancia en la concepción sonora global. A Gould le gustaba trabajar con el

³⁶ Gould, Glenn. 2011. *Íbid*, p. 213

³⁷ Bazzana, Kevin. 2003. *Íbid.*, p. 113.

³⁸ Kazdin, Andrew. pp. 13-14.

³⁹ Bazzana, Kevin. 2003. *Íbid.*, p. 284.

⁴⁰ Kazdin, Andrew. *Íbid.*, pp. 38-41.

material técnico más reciente⁴¹. Por tanto, adquirió poco después una grabadora Studer de 8 pistas, en principio para utilizarla en sus programas de “radio contrapuntística”⁴². Parece improbable que utilizara simultáneamente los 8 canales en la grabación, sino más bien para facilitar el montaje de sus programas de radio.

Según Théberge las ideas de Gould relativas a la producción fueron evolucionando profundamente, de forma paralela a las grandes innovaciones que se estaban desarrollando en la técnica de la grabación⁴³. Desde que empezó a grabar en el Eaton Auditorium de Toronto, su control e influencia sobre la grabación fueron mucho mayores que en los estudios Columbia de Nueva York. Fue pasando de un sonido “clínico”, muy próximo, para pasar posteriormente a un modelo “cinemático” que incluía primeros planos, zooms, fundidos, etc., pensando en el micrófono como si fuera una cámara, y mezclando y superponiendo sonidos en lugar de simplemente editar las tomas juntas. Estas ideas también las plasmó de diversas formas en sus documentales radiofónicos, fundiendo y añadiendo reverberación a las voces en *The Latecomers* (1969), o en su banda sonora para la película *Slaughterhouse Five* (1972).

La grabación de 1970 de la *Sonata Nº 5* de Scriabin, fue primera que realizó según la técnica que posteriormente denominó *orquestración acústica*, aunque ese término lo utilizó por primera vez en 1974 en la entrevista que le realizó Bruno Monsaingeon para la ORTF⁴⁴.

Cuando se empezó a disponer de equipos de grabación multipista, muchos ingenieros utilizaban esas pistas extra para captar secciones en grandes conjuntos. Pero Gould enseguida intuyó el potencial de explorar las relaciones espaciales del sonido mediante el emplazamiento y mezcla de los micrófonos. Porque aunque en esa época ya estaba muy asentada la técnica de la microfonización, lo novedoso en Gould es el empleo que hace del micrófono. Sus innovaciones están vinculadas a las

⁴¹ Meyer, Andreas K. 2015. “Bringing new life to Glenn Gould’s art. Remarks by remastering producer” en: *Glenn Gould Remastered. The Complete Columbia Album Collection*. 2015. Sony Music Entertainment. 88875032222, pp. 407-409.

⁴² Kazdin, Andrew. *Íbid.*, pp. 134-167. No indica la fecha de adquisición, pero en el disco de música de Sibelius, grabado en diciembre de 1976 y marzo de 1977, dice que se utilizó “el recientemente adquirido” equipo de 8 pistas.

⁴³ Théberge, Paul. 2008, *Íbid.*, p. 70.

⁴⁴ Théberge, Paul. 2008. *Íbid.*, p. 71.

posibilidades artísticas que percibe en función del tipo de toma. Así, en la producción Gould podía expresar su visión musical de forma no sólo pianística sino electroacústica mediante la mezcla dinámica de los diversos pares de micrófonos, abandonando la perspectiva tradicional de la sala de conciertos y colocando a los oyentes en el sentido de “su” concierto⁴⁵. De esa forma podía “coreografiar” u “orquestrar” la música, “para observar la partitura y decidir lo que puede ofrecer en términos de proyección cinemática”⁴⁶.

Los cuatro pares de pistas estéreo originan unos niveles de perspectiva muy diferentes⁴⁷. El sonido del nivel 1 es extremadamente percusivo, como nunca se había oído en grabaciones de música clásica, mientras que el procedente de la reverberación de la sala del nivel 4 produce, en los pasajes rápidos, un confuso murmullo. Con esa técnica Gould simultáneamente tocaba el piano y también “tocaba” la sala, integrando la interpretación y la acústica en una forma enteramente nueva, ya que consideraba la tecnología de la grabación como otro tipo de “instrumento musical”⁴⁸.

En la entrevista con Cott, Gould indica cómo emplear esas múltiples perspectivas para clarificar los detalles de estructura y armonía, además de señalar sus niveles emocionales y su intensidad dramática, haciendo zoom desde la lejanía hasta la proximidad cuando la obra alcanza las notas más altas, cuya brillantez y definición se perderían de otra forma, acentuando aquellos pasajes que el público ve en el directo, pero no en la grabación⁴⁹. O bien, para mostrar mejor la estructura de la obra, señalando cambios de tema o de motivo.

En 1979 Andrew Kazdin cesó como productor en CBS Records y Gould, tras considerar contratarlo directamente, decidió prescindir de sus servicios, actuando desde entonces como productor de sus propias obras. Para Payzant ese fue el

⁴⁵ Meyer, Andreas K. 2015. *Íbid.*, pp. 407-409.

⁴⁶ Bazzana, Kevin. 1998. *Glenn Gould: The Performer in the Work*. Advance Pr. New York: Oxford University Press, p. 248.

⁴⁷ Théberge, Paul. 2008. *Íbid.*, pp. 70-71.

⁴⁸ Théberge, Paul. 2012. *Íbid.*, p. 15.

⁴⁹ Théberge, Paul. 2008, *Íbid.*, p. 69.

momento trascendental de los últimos años de Gould, pues se convirtió en el primer intérprete de música clásica que adquirió el control final de sus propios masters⁵⁰.

3.2.1. La grabación de la 'Sonata Nº 5' de Scriabin de 1970

En 1968 Gould había grabado en Nueva York la *Sonata Nº 3*, con la intención de grabar la integral de todas ellas, pero al enterarse de que Hilde Sommer y Ruth Laredo estaban grabando sus propias integrales, abandonó el proyecto, aunque con la *Sonata Nº 5* quiso hacer un experimento⁵¹. La grabó en cinta de 8 pistas, en cuatro perspectivas diferentes. Fue una de las últimas grabaciones de Gould en el estudio de la calle 30 de Nueva York antes de trasladar su base de operaciones a Toronto en 1971; se conservan las cintas en las que aparecen 6 tomas y 28 insertos, además de otros más por errores o falsos inicios. En total son unos 100 cortes individuales en cuatro bobinas de cinta magnetofónica⁵².

Se grabó el 16 y 17 de julio de 1970 en unas condiciones bastante precarias; en las cintas originales se percibía mucho ruido ambiental de ventilación y reflexión que afectaban notablemente a la relación señal-ruido y producían muchos ecos; además hubo problemas con las líneas de los micrófonos y con el suministro de electricidad⁵³. Fue una grabación experimental, más una prueba que una sesión de grabación planificada, de la que no se ha conservado ninguna documentación sobre la disposición de los micrófonos⁵⁴.

La mezcla nunca se hizo en vida de Gould, porque no se dispuso de otra obra que acoplara bien con ella para presentarlas en un mismo disco, de modo que Gould no llegó a inspeccionar las cintas, ni preparó un plan de edición⁵⁵. Tras su fallecimiento en 1982, Columbia empezó a buscar grabaciones inéditas suyas, y tras localizar en 1986

⁵⁰ Payzant, Geoffrey. 1997. *Glenn Gould, Music & Mind*. Toronto: Key Porter Books, p. 147.

⁵¹ Kazdin, Andrew. *Íbid.*, pp. 137-142.

⁵² Théberge, Paul. 2008. *Íbid.*, p. 71

⁵³ Meyer, Andreas K. 2012. En *The Acoustic Orchestrations. Works By Scriabin And Sibelius*. Glenn Gould, piano. Orquestación acústica de Paul Théberge. [CD] Sony Music Entertainment 88725406572, 2012, p. 6.

⁵⁴ Théberge, Paul. 2012. *Íbid.*, p. 11.

⁵⁵ Kazdin, Andrew. *Íbid.*, p. 138.

las cintas de *Sonata Nº 5* de Scriabin, encargó a Kazdin su producción. Éste utilizó únicamente la perspectiva convencional (la del nivel 2), pues:

Cuando llegó el momento de la mezcla, simplemente utilicé la perspectiva convencional contenida en la cinta de ocho pistas. Solo Gould podría inventar un argumento “orquestado acústicamente” como el que había empleado con Sibelius, años antes⁵⁶.

En 2012 Théberge produjo su propia orquestación de la *Sonata Nº 5* de Scriabin, siguiendo las pautas de Gould en su entrevista con Jonathan Cott⁵⁷. En el Anexo 6.4.1 se muestra una representación de los cuatro canales estéreo durante los primeros 12 segundos de grabación, en la que se perciben notables diferencias de amplitud entre ellos. Aunque de forma cualitativa, se aprecian visualmente las diferencias existentes entre las cuatro perspectivas de grabación en función de la distancia al piano. El sonido del nivel 1, que Gould calificó como “percusivo” (micros dentro del piano) muestra las mayores amplitudes en las frecuencias de los dos canales del estéreo que se van atenuando en las tomas más lejanas. La perspectiva del nivel 4, que capta la reverberación procedente de la pared del fondo de la sala, muestra una distribución muy atenuada, sin grandes contrastes.

En los Anexos 6.3 y 6.4 se consignan respectivamente los datos técnicos y las imágenes de las carpetas del disco de 1986, producido por Kazdin, y el de 2012, por Théberge.

3.2.2. El disco de Sibelius de 1977

Años después de la grabación de la *Sonata Nº 5* de Scriabin, cuando ya llevaba varios años trabajando en el Eaton Auditorium de Toronto, Gould decidió grabar las *Sonatinas*, op. 67 y *Kyllikki*, op. 41, de Sibelius aprovechando su nueva grabadora Studer de 8 pistas y los 3 micros Neumann U-87 de su propiedad, más otros 6 que

⁵⁶ Kazdin, Andrew. *Íbid.*, p. 140.

⁵⁷ *The Acoustic Orchestrations. Works By Scriabin And Sibelius*. Glenn Gould, piano. Orquestación acústica de Paul Théberge. [CD] Sony Music Entertainment 88725406572, 2012.

alquiló⁵⁸. Porque cuando Masterworks aceptó su propuesta de grabar un disco con música para piano de Sibelius, Gould pensó que había llegado el momento de poner en práctica sus ideas sobre la *orquestación acústica*. El disco fue producido por Andrew Kazdin, y las notas fueron escritas por Gould, con un análisis musicológico de las obras, y por Kazdin, quien explicó al oyente que iba a participar en una experiencia inusual, la “orquestación acústica”⁵⁹.

En el Anexo 6.2 se muestran los detalles técnicos de la grabación, y las imágenes de la carpeta del disco. El texto completo de las notas escritas por Kazdin se muestra en el Anexo 6.2.1. En ese texto, que hemos tomado de su libro de memorias, Kazdin añade además una nota al pie que no figuraba en el disco, y que nos parece especialmente interesante, pues rebate a Payzant, quien había afirmado que la importancia del disco se debía a la revelación de las técnicas⁶⁰. En cambio, para Kazdin lo significativo es el empleo de las mismas, porque aunque hasta entonces Gould había ido introduciendo sus ideas en las grabaciones, esta es la primera vez que se identifican y desarrollan.

Théberge ha publicado unas notas manuscritas de Gould sobre la partitura de *Kyllikki* y un plan para la mezcla de las tomas, que se muestran en la Figura 2⁶¹.

⁵⁸ Kazdin, *Íbid.*, pp. 38-39. Son micrófonos de alta gama, que siguen utilizándose en la actualidad para grabaciones en estudio. Más información en: <https://en-de.neumann.com/u-87-ai>

⁵⁹ Kazdin, Andrew. *Íbid.*, pp. 138-139.

⁶⁰ Payzant, Geoffrey. *Íbid.*, p. 139.

⁶¹ Théberge, Paul. 2008. *Íbid.*, pp. 75-76.

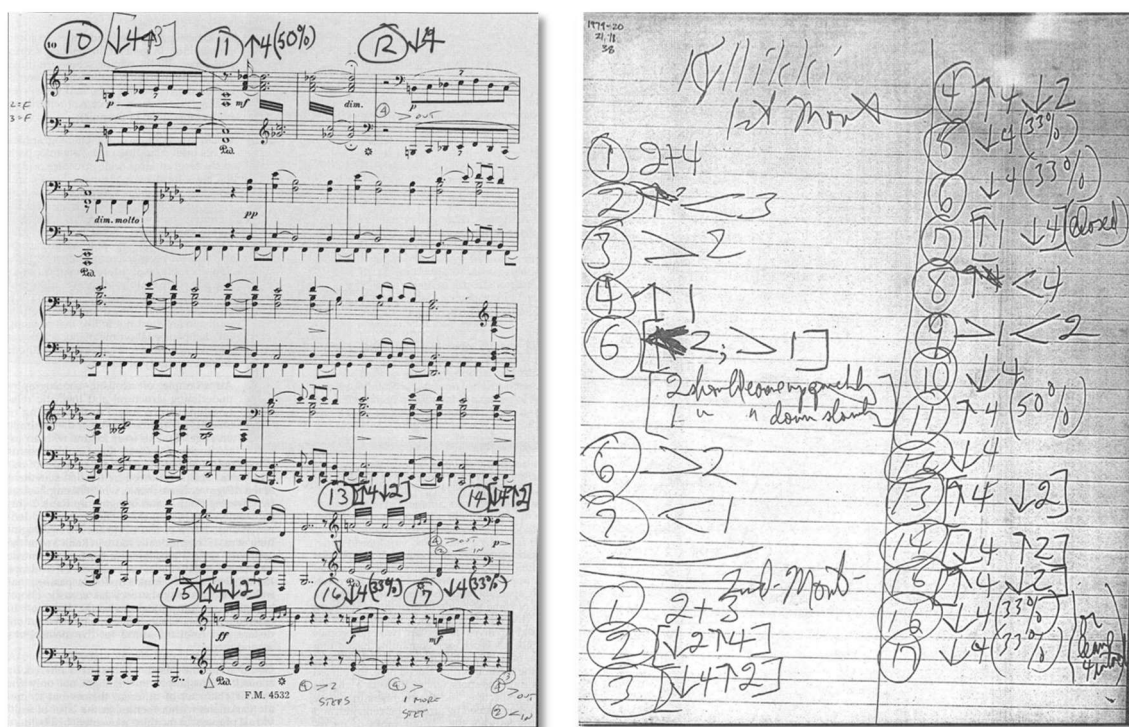


Figura 2. Partitura de 'Kyllikki' y notas de Gould con su plan de orquestación acústica. Fuente: Théberge (2008). En esas ilustraciones se aprecian los 4 niveles de micros, y los símbolos que indican las transiciones entre las diversas perspectivas.

La imagen corresponde los últimos compases del movimiento II (andantino) de *Kyllikki*. Se aprecia cómo Gould ha ido distribuyendo la obra por sectores, que va numerando correlativamente (números encerrados en un círculo). La partitura reproducida muestra los sectores 10-17, junto con la indicación de la perspectiva sonora empleada en cada caso (1-4) y diversos reguladores (>, <, ↑, ↓). La imagen de la derecha muestra las notas de Gould con el resumen de dichas perspectivas. Se observa que en la partitura mostrada las perspectivas más utilizadas son la 2 y la 4. Sin embargo, en el primer movimiento de la obra (largamente - allegro), ha utilizado mucho más las perspectivas 1 y 2.

En cuanto a la colocación de los micrófonos en estas sesiones, Théberge supone que debió de grabar con 10 micrófonos (2-3-3-2)⁶². Pero parece más probable que la disposición fuera (2-3-2-2), pues Gould normalmente colocaba tres en su perspectiva

⁶² Théberge, Paul. 2008. Glenn Gould Remixed: An 'Acoustic Choreography' for Scriabin's Piano Sonata No. 5", *The Glenn Gould Magazine* 13 (2), p. 71

habitual, la del segundo nivel, y Kazdin indica que se utilizaron nueve micrófonos, los tres propiedad de Gould más los seis que alquiló^{63 64}.

En la Figura 3 se esquematiza la probable disposición de los micrófonos en estas sesiones de grabación en función de las distancias indicadas por Gould en su entrevista con Jonathan Cott.

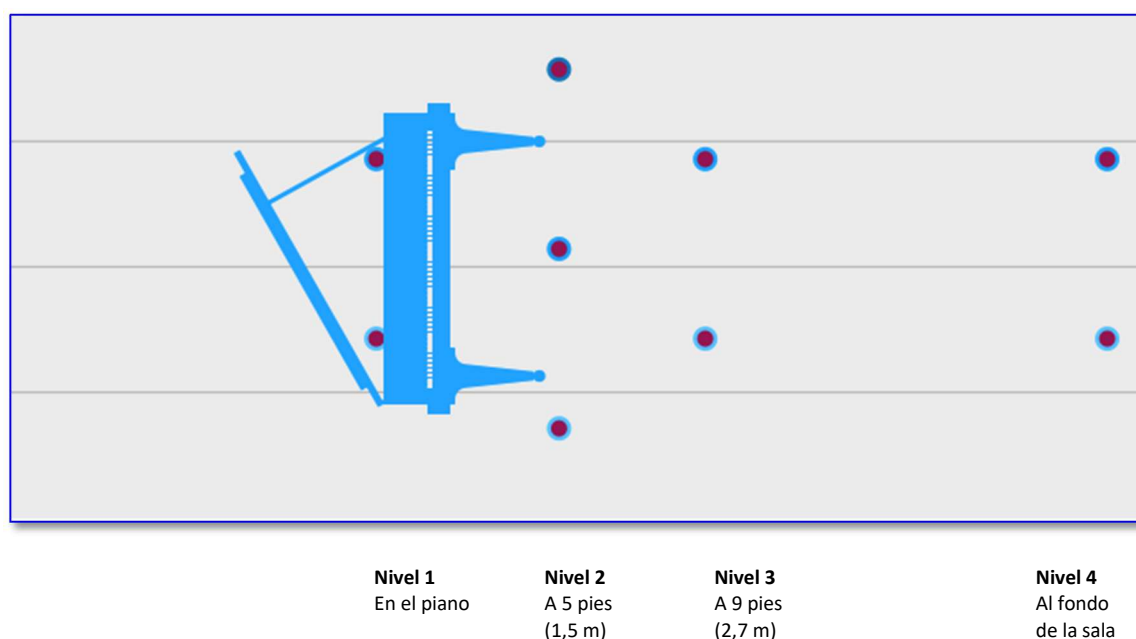


Figura 3. Esquema de la disposición de los cuatro niveles de micrófonos, según la orquestación acústica de Gould. Se ha asumido que en el Nivel 2 (la perspectiva habitual de Gould) se colocaron tres micrófonos, y en el resto, dos en cada uno (elaboración propia).

Uno de los pocos documentos existentes sobre la disposición de los micrófonos es la película de Bruno Monsaingeon de 1974 *Glenn Gould: The Alchemist*, en la que se ve a Lorne Tulk, el ingeniero habitual de Gould en el Eaton Auditorium de Toronto, ajustando los micrófonos⁶⁵. Se ven dos por zona, y no hay ninguno dentro del piano, es decir, no emplea el rango nº 1. Sin embargo, las sesiones fotográficas de Gould eran muy diferentes de las sesiones reales de grabación⁶⁶. Por tanto, es probable que se tratara de una simulación concebida para la película.

⁶³ Kazdin, Andrew. *Íbid.*, pp. 38-39.

⁶⁴ Kazdin, Andrew. *Íbid.*, p. 141.

⁶⁵ Citada por Théberge, Paul. 2008. *Íbid.*, p. 71. También por Bazzana, Kevin. 1998. *Íbid.*, p. 249.

⁶⁶ Kazdin, Andrew. *Íbid.*, p. 42.

4. CONCLUSIONES

Este trabajo ha sido una primera aproximación a un tema sobre el que pensamos continuar en el futuro realizando una investigación más profunda. Hasta el momento, hemos obtenido las siguientes conclusiones:

1. Se ha constatado la influencia de Culshaw en las ideas de Gould sobre la producción musical. Ambos se conocieron, se comunicaron y se admiraron, siendo Gould el único productor que asumió la idea de Culshaw de considerar la grabación como una “obra de arte”. Partiendo de esa premisa fundamental, Gould desarrolló posteriormente su propia visión de la producción creativa, de la misma manera que como han señalado diversos autores había asumido e interiorizado las ideas de su profesor de piano en Toronto Alberto Guerrero sobre elección del repertorio y técnica de interpretación pianística.
2. Cuando Gould accedió al estudio de grabación dispuso de algunas innovaciones tecnológicas relativamente recientes, como la grabación multipista en cinta magnetofónica, que se habían convertido en el estándar de la industria discográfica. Los ingenieros de sonido distribuían los micrófonos y registraban las diferentes pistas utilizando una técnica ya muy asentada. Gould era muy aficionado a utilizar las últimas innovaciones tecnológicas, pero lo novedoso de su aportación es el empleo que hizo de esa tecnología al utilizar los micrófonos como herramienta creativa, investigando artísticamente las posibilidades que le ofrecían sus posibles ubicaciones y la edición y mezcla de las tomas que realizaba con ellos. A esas ideas, que Gould fue madurando durante varios años y que mostró en unos pocos artículos y entrevistas, les dio el nombre de “orquestación acústica”.
3. Con dicha técnica grabó y produjo la interpretación de un único disco, el dedicado a Sibelius en 1977, con el precedente, más bien un primer ensayo, de la grabación en 1970 de la *Sonata Nº 5* de Scriabin. A diferencia de Culshaw, que abandonó su Sonicstage, no hemos encontrado evidencias de que Gould dejara de creer en su “orquestación acústica”. Nos parece más probable que simplemente fue uno de los muchos proyectos que abordó a

lo largo de su vida, y que no llegó a desarrollar por centrarse en otros proyectos.

4. No se dispone de mucha información sobre el proceso técnico de grabación y edición de ese disco, aunque hay que tener en cuenta que la documentación que se produjera sería simplemente una herramienta de trabajo durante las sesiones, más que un documento pensado para la posteridad. Sería interesante realizar una búsqueda exhaustiva para intentar localizar, catalogar y estudiar más documentación relativa a ese proceso.
5. Pero en cuanto a los documentos relacionados con Gould hay que tener presente que se trató que una persona extremadamente reservada, que siempre controló lo que quería que se supiese sobre él o sobre sus actividades. Fue un maestro en el arte de crear una imagen pública que no coincidía exactamente con su personalidad real. Por ese motivo, cabría preguntarse si la breve incursión de Gould en el campo de la “orquestración acústica” no fue en todo o en parte, una toma de postura en la creación de esa imagen, siempre ligada al empleo de las nuevas tecnologías así como a cierta transgresión frente al conservadurismo del mundo de la música clásica.
6. En la actualidad seguimos constatando ese conservadurismo que Gould observó, y que sigue presente, tanto en el público como en los programadores o en las discográficas. Frente a un panorama mucho más ágil en otras propuestas musicales, como pop, jazz o rock, el ambiente de la clásica es mucho más temeroso frente a las posibilidades creativas de la tecnología. Así, hoy todavía hay quien se plantea la “moralidad” de las propuestas de Gould, por ejemplo, por su empleo de la edición de sus interpretaciones.
7. Gould apostó por el estudio de grabación, que hoy en clásica prácticamente no se utiliza. Se han perdido los métodos basados en la tranquilidad y el trabajo metódico en el estudio, y en la actualidad se trabaja utilizando tomas procedentes de actuaciones en directo, retocadas con parcheos para corregir únicamente determinados fallos puntuales. De hecho, entendemos

que se está produciendo una migración opuesta a la que en su día realizó Gould. Si éste abandonó las giras de conciertos para centrarse en la grabación en estudio, parece que la tendencia actual es la opuesta, grabar en directo, pero sonando como si se tratara de una grabación. Esto puede tener un efecto perverso, y es que cada vez somos menos tolerantes ante los inevitables fallos o desajustes de la interpretación en directo, lo que plantea el inconveniente que presentan muchas interpretaciones técnicamente perfectas, pero carentes de alma.

8. Otra de las propuestas creativas de Gould se relaciona con la percepción de las posibilidades creativas que tendría el oyente futuro para montar su propia ejecución ideal. Comprendió que aunque se dirigiera a grandes audiencias, los oyentes escucharían las obras en solitario, y que las posibilidades que ofrecían ya en su época los equipos estereofónicos permitirían cada oyente individual montar su propia interpretación ideal.
9. En ese sentido, vista la clarividencia de Gould frente a la influencia que en el comportamiento de la sociedad, concretamente en el caso de la música, tuvieron las innovaciones tecnológicas que tuvo a su alcance, nos preguntamos qué reflexiones nos habría brindado de no haber fallecido prematuramente, si hubiera accedido al desarrollo de la tecnología digital, a internet, a las redes sociales o a la llamada “música líquida”.
10. Gould es un personaje polémico. Sus interpretaciones y sus escritos siguen generando debate, y normalmente respuestas apasionadas, que se ensalzan o se rechazan, pero no generan indiferencia. Casi cuarenta años después de su muerte, las sucesivas reediciones y remasterizaciones de sus discos continúan siendo una importante fuente de ingresos para su productora.
11. La remasterización del disco de Scriabin realizada por Théberge y publicada por Sony en 2012 parece más un homenaje a Gould y la comercialización de una producción “diferente” que mantenga el siempre elevado nivel de ventas de la obra de Gould que una apuesta del sello discográfico por implicarse en las innovaciones previstas por Gould. De hecho, en los años transcurridos desde la comercialización de ese disco no tenemos constancia

de que se haya producido un nuevo intento en ese sentido, ni en relación con la obra de Gould ni empleando su técnica en un trabajo análogo.

5. REFERENCIAS

5.1. Bibliografía

- Bazzana, Kevin. 1998. *Glenn Gould: The Performer in the Work*. Advance Pr. New York: Oxford University Press.
- Bazzana, Kevin. 2003. *Vida y Arte de Glenn Gould*. Traducción de Eugenia Vázquez Nacarino y Miguel Martínez-Lage. Madrid: Turner Música.
- Cott, Jonathan. 1984. *Conversations with Glenn Gould*. 2005th ed. Chicago: The University of Chicago Press.
- Culshaw, John. 1966. "The Mellow Knob, or the Rise of Record and the Decline of the Concert Hall as Foreseen by Glenn Gould." *Records and Recording* 10 (2. November). pp. 26–28.
- Culshaw, John. 1967. *Ring Resounding: The recording of Der Ring des Nibelungen*. London: Secker & Warburg.
- Elste, Martin. 2017. "Entre la hagiografía y la documentación discográfica: el *making of* de la grabación de Glenn Gould de las *Variaciones Goldberg* de Bach (1955)." *Revista de Musicología XL* (Nº 2). pp. 641–650.
- Gould, Glenn. 1989. *Escritos Críticos*. Edición de Tim Page. Traducción de Bernardette Wang. Madrid: Turner Música.
- Gould, Glenn. 2011. *Glenn Gould. Cartas Escogidas*. Edición de John P.L. Roberts y Ghyslaine Guertin. Traducción de Ferrán Esteve. Barcelona: Global Rhythm Press.
- Kazdin, Andrew. 1989. *Glenn Gould at Work: Creative Lying*. New York: E.P. Dutton, a division of Penguin Books USA Inc.
- Maloney, S Timothy. 2008. "Gould, McLuhan, and the Recording Studio." *The Glenn Gould Magazine* 13 (1), pp. 24–26.
- Mantere, Juha Markus. 2012. *The Gould Variations*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Meyer, Andreas K. 2012. En *The Acoustic Orchestrations. Works By Scriabin And Sibelius*. Glenn Gould, piano. Orquestación acústica de Paul Théberge. [CD] Sony Music Entertainment, 88725406572, 2012.

- Meyer, Andreas K. 2015. "Bringing New Life to Glenn Gould's Art." En *Glenn Gould Remastered. The Complete Columbia Album Collection*. [81 CDs] Sony Music Entertainment, 88875032222, 2015.
- Moore, Allan F. 1997. *The Beatles: Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*. Cambridge University Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press.
- Patmore, David C. 2008. "John Culshaw and the Recording as a Work of Art." *ARSC Journal* 39 (1): 19–40.
- Payzant, Geoffrey. 1997. *Glenn Gould, Music & Mind*. Toronto: Key Porter Books.
- Rodríguez, Pablo L. 2013. "La grabación como texto, el productor como editor y el compositor como intérprete: John Culshaw y Benjamin Britten (1963-1970)." *BROCAR*, nº 37, pp. 105–119.
- Rodríguez, Pablo L. 2013. "La grabación como ideal del concierto." *Scherzo: Revista de Música*, (nº 291, diciembre 2013), pp. 85–87.
- Théberge, Paul. 2008. "Glenn Gould Remixed: An 'Acoustic Choreography' for Scriabin's Piano Sonata No. 5." *The Glenn Gould Magazine* 13 (2), pp. 69–81.
- Théberge, Paul. 2012. En *The Acoustic Orchestrations. Works By Scriabin And Sibelius*. Glenn Gould, piano. Orquestación acústica de Paul Théberge. [CD] Sony Music Entertainment, 88725406572, 2012.

5.2. Discografía

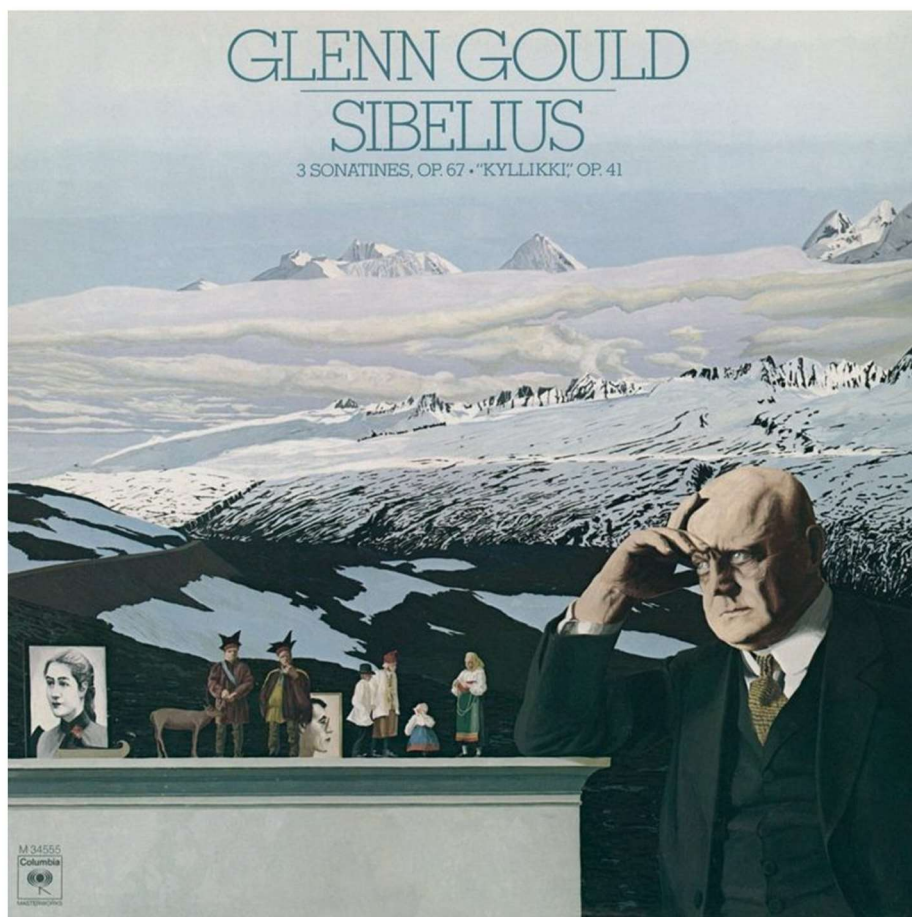
- *Sibelius. 3 Sonatines, op. 67; "Kyllikki", op. 41.* Glenn Gould, piano. Orquestación acústica de Glenn Gould. LP Original M 34555, 1977. Incluido con el Nº 63 en la caja *Glenn Gould Remastered*. [81 CDs] Sony Music Entertainment, 8875032222, 2015.
- *The Glenn Gould Legacy. Vol. 4. Works By Scriabin, Schoenberg, Berg, Prokofiev, Hindemith, Krenek.* Glenn Gould, piano. Orquestación acústica de Paul Théberge. [2 CDs] Columbia Masterwoks, M3 42150, 1986.
- *The Acoustic Orchestrations. Works By Scriabin And Sibelius.* Glenn Gould, piano. Orquestación acústica de Paul Théberge. [CD] Sony Music Entertainment, 88725406572, 2012.
- *The Goldberg Variations. The Complete Unreleased Recording Sessions June 1955 .* [7 CDs] Sony Music Entertainment, 88843014882, 2017.

6. ANEXOS

6.1. Glosario de abreviaturas utilizadas

- BBC: British Broadcasting Corporation
- CBC: Canadian Broadcasting Corporation
- CBS: Columbia Broadcasting System
- DGG: Deutsche Grammophon Gesellschaft
- EMI: Electric & Musical Industries Ltd
- NBC: National Broadcasting Corporation
- ORTF: Office de Radiodiffusion – Télévision Française
- UER (EBU): Unión Europea de Radiodifusión (European Broadcasting Union)

6.2. Datos del disco de 1977: *Sibelius*



Pistas

	Sonatine Op. 67, No. 1
↳ A1	Allegro
↳ A2	Largo
↳ A3	Allegro Moderato
	Sonatine Op. 67, No. 2
↳ A4	Allegro
↳ A5	Andantino
↳ A6	Allegro
	Sonatine Op. 67, No. 3
↳ B1	Andante; Allegro Moderato
↳ B2	Andante; Allegretto
	Kyllikki, Three Lyric Pieces For Piano, Op. 41
↳ B3	Largamente; Allegro
↳ B4	Andante
↳ B5	Commodo

Sello	Columbia Masterworks
LP Original	M 34555
Publicado	04/11/1977
Grabado	Eaton Auditorium, Toronto
Intérprete	Glenn Gould, piano
Productor	Andrew Kazdin
Ingenieros	Kent Warden y Frank Dean Dennowitz
Cover design	Henrietta Condak
Cover art	John Parks
Notas	Glenn Gould y Andrew Kazdin
Editor	Breitkopf & Hartel

NOTAS: Los “ingenieros” Kent Warden y Frank Dean Dennowitz son *alter egos* del propio Andrew Kazdin. Las sesiones de grabación se realizaron en diciembre de 1976 y marzo de 1977.

Imágenes procedentes de la carpeta del disco (ver discografía) y de <https://www.discogs.com/es/Glenn-Gould-Sibelius-3-Sonatines-Op-67-Kyllikki-Op-41/release/6101387>

6.2.1. Notas de Kazdin para el disco de 1977: Sibelius



Estas notas se reprodujeron también en el libro de Kazdin⁶⁷, y en el libreto del álbum “Glenn Gould Remastered”⁶⁸ (en la imagen figuran dentro del rectángulo azul):

Además de recibir una rara y reveladora visión de un rincón poco conocido de la *oeuvre* de Sibelius, el oyente de esta grabación tiene que intentar participar en otra experiencia inusual. Para definirla bien podríamos denominarla “orquestración acústica”.

Desde las primeras grabaciones para piano solo ha habido gran cantidad de planteamientos sobre cómo tiene que sonar exactamente el piano en los discos. ¿Debe proyectarse en una estrecha intimidad, en el estilo de la de la música de cámara? -¿o con la reverberación de una sala de conciertos?- ¿o como un intermedio entre ambas? Cada productor ha ido resolviendo el problema a su

⁶⁷ Kazdin, *Íbid.*, pp. 138-139.

⁶⁸ *Glenn Gould Remastered. The Complete Columbia Album Collection*. [81 CDs] Sony Music Entertainment, 88875032222, 2015

manera. Sin embargo, no importa a qué solución hayan llegado entre el artista y el productor, porque hay un factor que es importante para ambos; la acústica tiene que ser la “correcta” para la música. Debussy parece requerir un ambiente más reverberante que Bach. Rachmaninoff tiene que envolverse en más “grandeur” que Scarlatti.

Sin embargo, no se ha prestado la misma atención a las variaciones de ambiente y textura que existen en cada composición individual. ¿Por qué hay que unir la articulación en staccato del tema inicial con el mayor sentido de espacio que requiere la lírica del segundo tema?

Largamente intrigado por este asunto, Glenn Gould ofrece una atrevida y fascinante declaración sobre la idoneidad del espacio de la música. Las cuatro obras de Sibelius que contiene este álbum fueron grabadas en cinta multipista en una variedad simultánea de perspectivas. Los micrófonos se colocaron en diversos “rangos” a lo largo del estudio -unos a unas pulgadas del piano, otros a varias yardas de distancia. En la preparación final de la cinta máster, el plan de edición se concibió de manera que favoreciera la imagen del instrumento más apropiada a la música en cada momento. Esta “orquestación” se planificó con mucho cuidado, para que no solo vaya variando el ambiente que sugiere la partitura de Sibelius, sino que sirva también para subrayar la estructura inherente a la composición.

Por eso les pedimos que dejen atrás los prejuicios procedentes de aproximaciones más tradicionales y que disfruten de la dimensión estética extra que contiene esta grabación -un proceso mental que no será extraño a la inteligente audiencia de Glenn Gould. (*)

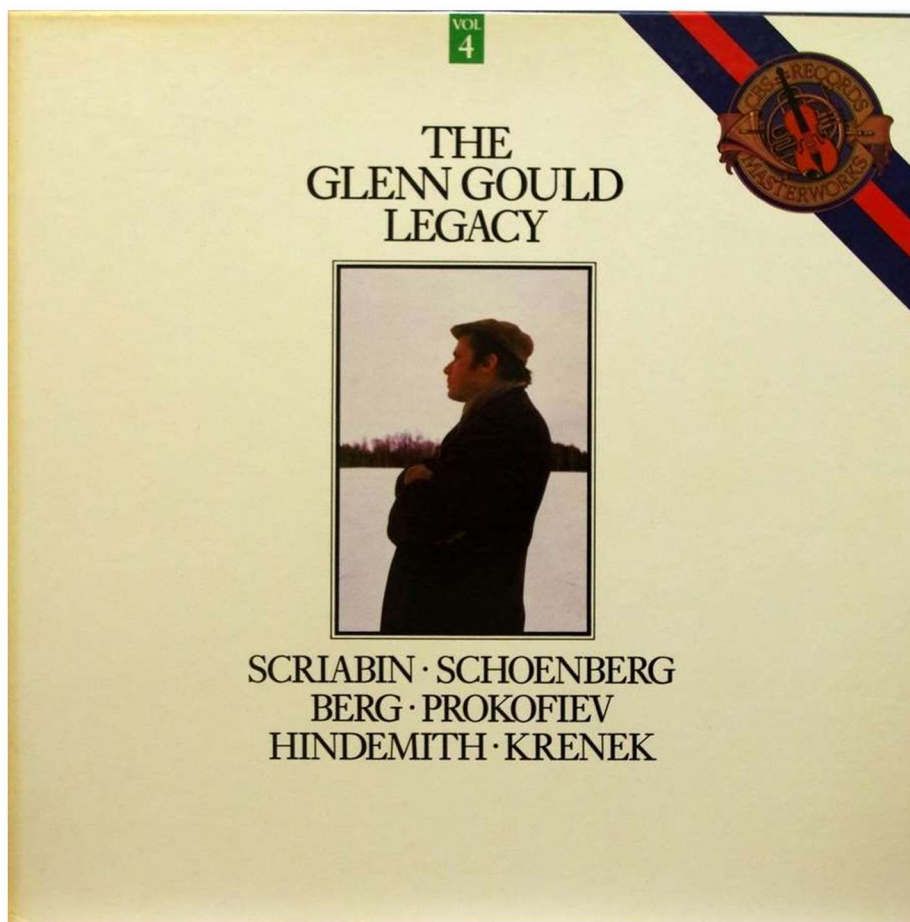
ANDREW KAZDIN

En el libro de Kazdin figura a continuación la siguiente nota al pie:

(*): En *Glenn Gould: Music and Mind*, Geoffrey Payzant dice (p. 139): “CBS Records sacó en 1977 un disco de Gould con piezas para piano de Jean Sibelius. Esta grabación es trascendental porque fue la primera vez que un intérprete de música clásica describe en detalle el proceso de mezcla (mixing) considerándolo como un arte en sí mismo. Las técnicas descritas en las notas del disco son las que Gould ha utilizado en sus documentales de radio contrapuntística; desde hace algún tiempo, Gould las está introduciendo gradualmente en sus grabaciones al piano, pero esta es la primera vez que se identifican y se presentan.”

Aquí Payzant comete un grave error, creyendo (como parece probable) que la importancia de la realización de este disco es la revelación de las técnicas en lugar de el empleo de ellas. Nunca nos habíamos movido en esa dirección, y la segunda parte de su frase es simplemente un sinsentido. Estos datos defectuosos son la inevitable consecuencia de escribir una biografía no contrastada.

6.3. Datos del disco de 1986 producido por Kazdin



	Sonata No. 3, Op. 92, No. 4 Composed By – Ernst Krenek
↳A1	I - Allegretto Placevole, Animato E Flessibile
↳A2	II - Theme, Canons & Variations: Andantino
↳A3	III - Scherzo: Vivace Ma Non Troppo
↳A4	IV - Adagio
	Three Piano Pieces/Drei Klavierstücke/Trois Pieces Pour Piano, Op. 11 Composed By – Arnold Schoenberg
↳B1	I - Mässige
↳B2	II - Mässige
↳B3	III - Bewegte
	Five Piano Pieces/Fünf Klavierstücke/Cinq Pieces Pour Piano, Op. 23 Composed By – Arnold Schoenberg
↳B4	I - Sehr Langsam
↳B5	II - Sehr Rasch
↳B6	III - Langsam
↳B7	IV - Schwungvoll
↳B8	V - Walzer
C1	Sonata For Piano/Sonate Für Klavier/Sonate Pour Piano, Op. 1 Composed By – Alban Berg
	Suite For Piano/Suite Für Klavier/Suite Pour Piano, Op. 25
↳C2	I - Prelude
↳C3	II - Gavotte
↳C4	III - Musette
↳C5	IV - Intermezzo
↳C6	V - Menuett
↳C7	VI - Gigue
	Sonata No. 3 Composed By – Paul Hindemith
↳D1	I - Ruhig Bewegt
↳D2	II - Sehr Lebhaft
↳D3	III - Mässig Schnell
↳D4	IV - Lebhaft (Fuge)
	Sonata No. 3, Op. 23 Composed By – Alexander Scriabin*
↳D5	I - Dramatico
↳D6	II - Allegretto
↳E1	III - Andante
↳E2	IV - Presto Con Fuoco
E3	Sonata No. 5, Op. 53 Composed By – Alexander Scriabin*
	Two Pieces/Zwei Stücke/Deux Pieces, Op. 57 Composed By – Alexander Scriabin*
↳F1	I - Désir
↳F2	II - Caresse Dansée
	Sonata No. 7, Op. 83 Composed By – Sergei Prokofiev
↳F3	I - Allegro Inquieto
↳F4	II - Andante Caloroso
↳F5	III - Precipitato

Compañías, etc.

Manufactured By – CBS Grammofoonplaten B.V.
Distributed By – CBS Disques
Phonographic Copyright (p) – CBS Inc.
Copyright (c) – CBS Inc.

Créditos

Art Direction [Booklet] – Ian Page (4)
Design [Cover & Booklet] – Thumb Design Partnership
Engineer – Frank H. Decker* (tracks: A1 to A4, C1), Ray Moore (tracks: B1 to B3, B4 to B8, C2 to C7, D1 to D4, D5 to E2, E3, F1 to F2 & F3 to F5)
Liner Notes [Deutsche translation] – Michael Danner (3)
Photography By [Cover] – Don Hunstein
Piano – Glenn Gould
Producer – Andrew Kazdin, Howard Sco* (tracks: A1 to A4, B1 to B3, B4 to B8, C1,), Thomas Frost (tracks: C2 to C7)
Remix – Andrew Kazdin (tracks: B1 to B3, B4 to B8, C2 to C7, D1 to D4, D5 to E2, E3, F1 to F2 & F3 to F5)
Remix, Edited By [Re-edited] – Samuel H. Carter (tracks: A1 to A4, C1)

Notas

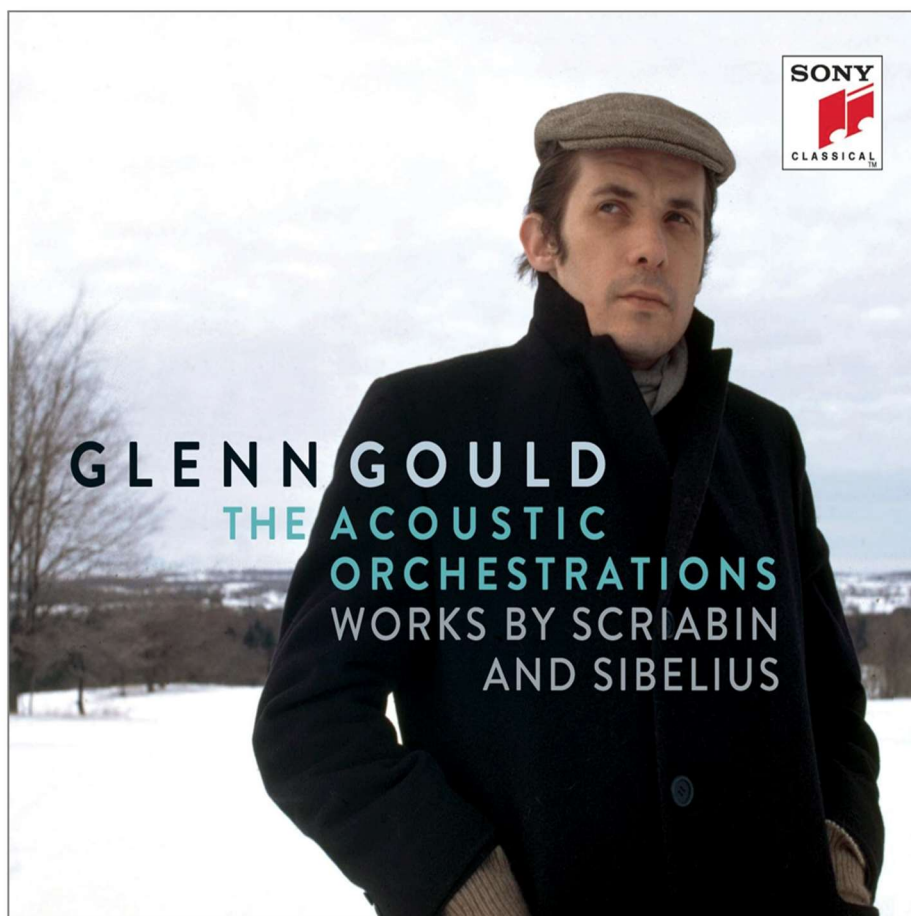
Center-label info (all sides):
Compilation © 1986 CBS Inc.
Made in Holland
Stereo
(01-042150-20)

Rear cover info:
Originally released on MS 7173, M2S 736, ML 5336, M2X 35914, MS 6817 & M 32350.
Also available on cassette.
Boxed "CB 313"
Distribution code: ⑩
Sonata No. 3, Op. 92, No. 4 recorded New York 1958, first stereo release of this performance,
Three Piano Pieces, Op. 11 recorded New York 1958, first stereo release of this performance,
Five Piano Pieces, Op. 23 recorded New York 1965
Sonata For Piano, Op. 1 recorded New York 1958, first stereo release of this performance,
Suite For Piano, Op. 25 recorded New York 1967
Sonata No. 3 recorded New York 1966-1967
Sonata No. 3, Op. 23 recorded New York 1968
Sonata No. 5, Op. 53 recorded New York 1970, first release of this performance
Two Pieces, Op. 57 recorded New York 1972
Sonata No. 7, Op. 83 recorded New York 1967
LC 0149
© 1986 CBS Inc./© 1959, 1966, 1969 CBS Inc. (not for U.S.) © 1974, 1980, 1986 CBS Inc.
/Compilation © 1986 CBS Inc..
Printed in West Germany.
France distribution: CBS Disques.
Records made in The Netherlands by CBS Grammofoonplaten B.V....
01-042150-20

NOTAS: En el rectángulo azul se señala la *Sonata N° 5* de Scriabin, primera edición de la grabación de 1970 en Nueva York.

Imágenes procedentes de: <https://www.discogs.com/es/Glenn-Gould-The-Glenn-Gould-Legacy-Vol-4-Scriabin-Schoenberg-Berg-Prokofiev-Hindemith--Krenek/release/8934728>

6.4. Datos del disco de 2012: The Acoustic Orchestrations



Pistas		
1-1	Piano Sonata No. 5 In F-sharp Major, Op. 53	13:06
	Deux Morceaux, Op. 57	
↳ 1-2	No. 1: Désir	1:58
↳ 1-3	No. 2: Caresse Dansée	2:28
	Sonatina For Piano In F-sharp Minor, Op. 67/1	
↳ 1-4	1. Allegro	4:40
↳ 1-5	2. Largo	4:42
↳ 1-6	3. Allegro Moderato	1:37
	Sonatina For Piano In E Major, Op. 67/2	
↳ 1-7	1. Allegro	2:53
↳ 1-8	2. Andantino	2:42
↳ 1-9	3. Allegro	1:41
	Sonatina For Piano In B-flat Minor, Op. 67/3	
↳ 1-10	1. Andante – Allegro Moderato – Tranquillo	3:27
↳ 1-11	2. Andante – Allegretto	4:00
	Kyllikki – 3 Lyric Pieces For Piano, Op. 41	
↳ 1-12	No. 1: Largamente – Allegro	3:17
↳ 1-13	No. 2: Andantino	6:13
↳ 1-14	No. 3: Commodo – Tranquillo	3:04
2-1	Piano Sonata No. 5 In F-sharp Major, Op. 53 – The Mix Movie	16:01
2-2	Read Me (Pdf File)	0:00
2-3	Microphone Rank 1 (Wave Audio File)	13:06
2-4	Microphone Rank 2 (Wave Audio File)	13:06
2-5	Microphone Rank 3 (Wave Audio File)	13:06
2-6	Microphone Rank 4 (Wave Audio File)	13:06

Compañías, etc.

Distributed By – [Sony Music Entertainment](#)
Phonographic Copyright (p) – [Sony Music Entertainment](#)
Copyright (c) – [Sony Music Entertainment](#)

Créditos

Design – [\[ec:ko\] Communications](#)
Executive Producer – [Robert Russ](#), [Tim Schumacher](#) (2)
Liner Notes – [Andreas K. Meyer](#), [Paul Théberge](#)
Liner Notes [Booklet Editor] – [Jochen Rudelt](#)
Liner Notes [Translated By] – [Dennis Collins](#) (2), [Stefan Lerche](#)
Mastered By – [Andreas K. Meyer](#)
Photography By – [Don Hunstein](#)
Producer – [Paul Théberge](#)

Notas

CD 1:
Producers: (1–3) [Andrew Kazdin](#) / [Paul Théberge](#); (4–14) [Andrew Kazdin](#)
Original Recording Engineers: (1) unknown (possibly [Fred Plaut](#)); (2–3) unknown (probably [Andrew Kazdin](#), see note below*); (4–14) ([Kent Warden](#), [Frank Dean Dennowitz](#)*)
[Andrew Kazdin](#). (1–3) Mix Engineer: [Paul Théberge](#)

Recording: (1) 30th Street Studio, New York City, July 16/17, 1970;
Eaton Auditorium, Toronto, 1972 (2–3), 1976–77 (4–14)

* [Kent Warden](#) & [Frank Dean Dennowitz](#) are listed as the engineers on the original [Sibelius](#) release but, in fact, [Andrew Kazdin](#) has stated on several occasions (in print) that he alone recorded and edited almost all of [Gould](#)'s recordings made in Toronto – "Warden" & "Dennowitz" were names he made up (apparently with [Columbia](#)'s full knowledge).

CD 2:
Producers: [Andrew Kazdin](#) / [Paul Théberge](#)
Original Recording Engineer: unknown (possibly [Fred Plaut](#)) · Mix Engineer: [Paul Théberge](#)
Recording: 30th Street Studio, New York City, July 16/17, 1970

This compilation P & C 2012 [Sony Music Entertainment](#)

NOTA: Imágenes procedentes de: <https://www.discogs.com/Glenn-Gould-The-Acoustic-Orchestrations-Works-By-Scriabin-And-Sibelius/release/6070723>

6.4.1. Representación de los 4 canales según la orquestación acústica de Théberge

La imagen siguiente representa los primeros 12 segundos de la *orquestación acústica* elaborada por Théberge en 2012 de la *Sonata Nº 5* de Scriabin.

Muestra las diferentes amplitudes de las cuatro perspectivas, máxima en el rango 1, en el interior del piano, mínima en el rango 4, que recoge la reverberación de la sala.

Elaboración propia, a partir de las pistas de audio (WAVE audio files) de los cuatro rangos incluidas en el CD-ROM que acompaña al disco, pasadas al programa GarageBand de Apple.

